

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata
Boletín de Arte. Año 14 N° 14

Espacios para lo fotográfico

La Plata y Buenos Aires 1980-1991

Natalia Giglietti

nataliagiglietti@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El trabajo examina la construcción de nuevos circuitos públicos e independientes entre 1980 y 1991, mediante el análisis de determinadas exposiciones, de reseñas de prensa y de testimonios que indican el avance de la fotografía en el campo artístico. El período elegido para la investigación toma como punto de referencia tres hechos sobresalientes que acontecieron entre estos años: la inauguración de la Fotogalería Omega (1980), la censura de la primera muestra del Núcleo de Autores Fotográficos (1986) y la polémica que generó la exposición "Reflexiones de una década" (1991), de Ataúlfo Pérez Aznar.

Palabras clave

fotografía
circuitos
década del ochenta

En octubre de 1980, durante los últimos años de la dictadura más cruenta que sufrió la Argentina, en el centro de la escena platense emergió la Fotogalería Omega, una iniciativa propulsada por Ataúlfo Pérez Aznar y Helen Zout, que se convirtió en la primera galería del país dedicada a la fotografía. Unas semanas después de la inauguración –que se realizó el 10 de octubre–, se lanzó el primer emprendimiento público: una exposición colectiva de fotógrafos denominada "Exposición de autores nacionales e internacionales". La muestra enmarcó el perfil de la Galería que estaba destinada a difundir, principalmente, el trabajo de fotógrafos argentinos. Además, contó con la participación de numerosos expositores y con una tarjeta postal en la que se indicaban los lineamientos de la galería y el listado de obras exhibidas.

De acuerdo con el texto inicial, Omega se presentaba como un espacio dedicado a promover el desarrollo profesional de los fotógrafos y el conocimiento del público sobre la fotografía. Asimismo, en la tarjeta se rescataba una concepción poco frecuente para la época: la generación de un circuito de consumo de imágenes fotográficas. Al respecto, Pérez Aznar y Zout explicaban: "El público debe sentir que puede colgar una foto en su casa con el mismo placer que un cuadro o que un grabado" (1980). En efecto, esta cuestión se profundizó a lo largo de los años con la conformación de una colección fotográfica propia de la Galería. La política de adquisición de obras se efectivizó por medio de las exposiciones: por cada muestra realizada, los fotógrafos debían donar dos imágenes, además de acordar previamente que la selección se encontraría a cargo del director (Pérez Aznar, 2011).

En el período analizado, se llevaron a cabo dos exposiciones sobre la colección que ponen

de manifiesto el incremento del acervo durante la década y una mayor diversidad de propuestas visuales: “Acervo. 5 años de fotografía 81-85” (1985) y “Fotografía argentina de los 80. Visión de una década” (1990). A su vez, la incorporación de una gran cantidad de fotógrafos jóvenes y de obras en exhibición permite observar las numerosas exposiciones individuales impulsadas por Omega, como también la activa y la prolífica participación de los fotógrafos en este nuevo espacio.

En este contexto, resulta interesante focalizar en el concepto de *fotografía* que proponía la Galería. Según un artículo de la prensa local, los trabajos recibidos debían perseguir “una calidad integral determinada por la temática, la unidad, la técnica y el contenido” (*Gaceta*, 1981). Sin embargo, estas consideraciones acerca del tema y de la técnica no eran las premisas fundamentales de los creadores de Omega, sino de qué manera éstas habilitaban la configuración de una obra personal, de una fotografía de autor. El concepto de *fotografía de autor* surge en esta época como reacción a los criterios de los fotoclubes y de los premios nacionales, enmarcados en una estética tradicional en la que predominaban el retrato, el paisaje y las composiciones nacionalistas y naturalistas. Valeria González advierte que, en los primeros concursos del Foto Club Buenos Aires, durante los años cuarenta y cincuenta, las obras “persistían en esa narrativa folclórica ingenua y sentimentalista” (2011). Ahora bien, a pesar de las críticas impulsadas por la nueva generación, las fotografías de los ochenta no estaban del todo alejadas de algunas de las pautas compositivas y formales de aquellos años, como el uso del blanco y negro, el formato estándar (40 x 50 cm) y la rigurosidad técnica.

Un espacio institucional para lo fotográfico

En mayo de 1983, Ataúlfo Pérez Aznar y Oscar Pintor se hicieron cargo de la curaduría de “Los fotógrafos / Autorretratos I” presentada

en Omega ese mismo año y en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (cccba), en abril de 1984. En este último caso, se editó un catálogo que contenía una imagen por expositor y textos del director general del cccba, Osvaldo Giesso, y del periodista platense Leopoldo Brizuela. Esta “extensa exposición de autorretratos de fotógrafos operó como carta de presentación en el cccba de quienes también ocuparían las salas con sus imágenes” (Usubiaga, 2012). Durante los primeros meses de la recuperación democrática se intensificó la presencia de la fotografía en espacios oficiales; en el cccba, a partir de 1984, con exposiciones periódicas hasta que, en 1986, se creó el FotoEspacio, y en el Teatro Municipal General San Martín con la Fotogalería que se formalizó en 1985.

Tanto en la Fotogalería Omega como en el cccba convivieron diferentes concepciones de la imagen fotográfica que podrían resumirse en la fotografía documental de tema social y en la fotografía artística. De hecho, la muestra “Los fotógrafos / Autorretratos I” incorporó la noción de fotografía de autor en ambas vertientes. La muestra incluyó a fotógrafos representativos que confluían en “lo que es definido como la valoración de la imagen de autor” (Giesso, 1984). Bajo una misma consigna, se encontraron variadas propuestas de cada expositor que, más allá de sus perfiles profesionales o de sus propias líneas de trabajo, reforzaron la idea acerca de la fotografía creativa y de la libertad de expresión individual.

En este escenario, en el cccba se sucedieron numerosas exposiciones, como “Historia fotográfica de 70 años” (1984), del foto-reportero Juan Di Sandro; la 8va Muestra de fotógrafos publicitarios (1984), “25 años de fotografía” (1985), de Sara Facio y Alicia D’Amico, entre otras, hasta la llegada de Oscar Pintor, en mayo de 1986, como coordinador del flamante FotoEspacio. Además de su labor como coordinador, Pintor se encargaba de diseñar los catálogos, de gestionar la compra de los marcos y de preparar el enmarcado

para montar las diferentes exposiciones. Según recuerda el fotógrafo, diseñador y publicista:

La intención era tener un espacio donde se les diera cabida a todos los fotógrafos jóvenes que venían surgiendo, porque ya estaba el San Martín que traía muestras de afuera. Nos pusimos de acuerdo con Giesso para que fuera un espacio donde los autores no tuvieran que enmarcar, que trajeran la foto y nosotros la colgábamos y la exponíamos [...] Para eso, naturalmente, tenían que traer la carpeta y entrevistarse con cada uno. Algunas veces, podía proponer yo alguno que conocía pero siempre había que mantener un mínimo plafón de calidad.¹

Además de abrir la convocatoria a los fotógrafos emergentes, de facilitarles el montaje de las obras y de desprenderse de la Fotogalería del Teatro San Martín, el FotoEspacio aspiró a la creación de un ámbito de formación. La exposición “Clínica de Fotografía” (1986) da cuenta de esta intención. Propuesto por Giesso, el proyecto consistía en una convocatoria pública a todos aquellos interesados en exhibir sus producciones y en analizarlas grupalmente, para compartir las sugerencias y las opiniones de importantes fotógrafos.

Uno de los ejes centrales de la gestión de Pintor fue la constitución de instancias de formación, mediante clínicas, seminarios o exposiciones de fotógrafos de reconocida trayectoria. A principios de 1988, Pintor decidió dedicarse a su producción fotográfica y a su agencia de publicidad y propuso a Eduardo Gil en su lugar. En una primera etapa, el nuevo coordinador continuó con los lineamientos con los que se desarrollaba FotoEspacio. Sin embargo, entre 1988 y 1991 se produjeron algunos cambios que terminaron de definir las características del espacio. Al iniciar sus actividades, Gil reconfirmó con Giesso que la

selección de los fotógrafos y de los criterios curatoriales quedaba a su cargo y, a los pocos meses, decidió nombrarse curador. Según comenta el propio Gil, definirse como curador implicaba “utilizar un término un poco raro para la época, aunque de hecho era la denominación que describía mejor las tareas que realizaba: vendía portafolios permanentemente, decidía, ponía las luces, etcétera”.²

En 1989 asumió el nuevo director del cccba, el arquitecto Rodolfo Livingston. A partir de su gestión, el FotoEspacio se amplió y pasó a ocupar unas de las salas más visibles del cccba en la planta baja. Este notable cambio espacial propició una jerarquización de la fotografía y una mayor envergadura en lo que refiere a la organización de las exposiciones. La primera muestra, “Fotografías de Mario Giacomelli”, se realizó en junio de 1990, bajo la dirección general de la arquitecta Diana Saiegh. Ese mismo año el CCCBA pasó a denominarse Centro Cultural Recoleta.

Hacia el final de la década, cuatro exhibiciones colectivas sirvieron para realizar un estado de la cuestión sobre la fotografía argentina durante esos diez años. En el catálogo de una de ellas, “Muestra fotográfica colectiva” (1989), de Gabriel Valansi, se planteaba un resumen de los logros alcanzados por los fotógrafos y se subrayaba la importancia de las redes en diferentes grupos que posibilitaron el mejoramiento de las problemáticas presentes en el campo de la fotografía a principios de los ochenta (Valansi, 1989). Esta actitud reflexiva sobre los caminos transitados se reiteró en las exposiciones colectivas siguientes: “7 jóvenes autores” (1989), “La nueva mirada II” (1990), “Cinco años de FotoEspacio” (1990) y “La nueva mirada 1991” (1991), que fortalecieron el compromiso del FotoEspacio con las generaciones emergentes. Así lo describía Gil en uno de los catálogos:

¹ Entrevista realizada por la autora a Oscar Pintor en 2013.

² Entrevista realizada por la autora a Eduardo Gil en 2013.

Nuevamente, la convocatoria realizada por FotoEspacio a todos los jóvenes fotógrafos del país culmina en una expresión que pretende ser incentivo y reconocimiento para aquellos que transitan las primeras etapas de la expresión autoral [...]. Confiamos en que la posibilidad de exponer sus trabajos en la Galería Fotográfica Permanente del Centro Cultural Recoleta sea para los jóvenes autores que hoy presentamos el catalizador que, sumado a su talento, los aliente a proseguir sus búsquedas expresivas con la energía y la autenticidad que a la fotografía argentina le está faltando últimamente (Gil, 1991a).

A lo largo de la década, la Galería del Centro Cultural Recoleta renovó la formación de fotógrafos, como Alberto Goldenstein, Marcelo Grosman, Gustavo Frittegotto, Julio Pantoja, Andrea Ostera, Julio Grinblatt, Daniel Pessah y Diego Sandstede, muchos de los cuales participaron, años más tarde, en la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas. De este modo, las actividades propulsadas desde La Plata y desde Buenos Aires potenciaron nuevos modos de circulación que, en el marco de la recuperación democrática, favorecieron la creciente legitimación de la fotografía al interior de las artes visuales.

La fotografía en el territorio de las artes escénicas

A partir de un proyecto de Sara Facio, presentado al Director del Teatro Municipal General San Martín (tmgsm), Kive Staiiff, junto con FotoEspacio se creó una de las primeras foto galerías públicas del país. Conocida como la "Galería del San Martín", comenzó a funcionar en mayo de 1985 con un claro objetivo: constituirse en el espacio que "expusiera mejor la fotografía nacional y extranjera" (Facio, 1990). Según comenta Facio, a partir del retorno de la democracia la escena cultural se volvió "explosiva", signada por un afán de exhibir toda la producción y de participar activamente en grupos de discusión a fin de

modificar la situación desfavorable en la que se encontraba la fotografía en ese entonces.

Ahora bien, ¿cuáles eran los parámetros que definían esta noción?, ¿sobre qué presupuestos se concentraba? Consideramos que un acercamiento concreto lo ofrecen las exposiciones organizadas durante estos años. La muestra inaugural "El retrato: maestros contemporáneos" (1985) pretendió construir una genealogía de la historia de la fotografía argentina a través de las figuras de Grete Stern, Annemarie Heinrich, Horacio Coppola y Anatole Saderman. Sin embargo, a medida que pasaron los meses, la Galería adquirió un perfil cada vez más internacional y promovió una gran cantidad de exhibiciones abocadas a fotógrafos de Alemania, Italia, Francia, Holanda, España, Chile, Brasil, etcétera.

En efecto, se intentó instalar a la Fotogalería como un espacio diferenciado del circuito que se desarrollaba en Buenos Aires y en La Plata. Uno de los motivos era omitir, en los catálogos y en el libro editado por Facio en 1990, el impulso de otras iniciativas –como las mencionadas anteriormente–, que contribuyeron a visibilizar el papel de la fotografía mediante exposiciones, seminarios, jornadas, colecciones y clínicas. La distinción radicaba en caracterizar estas iniciativas bajo la idea de un *vale todo* propiciado por la ausencia de personalidades idóneas que pudieran reconocer la calidad de las obras. Además, se hacía mención a los modos de montar las fotografías, a la carencia de espacios preparados y a la improvisación en la programación de las muestras.

Se advierten aquí algunos de los presupuestos que, de alguna manera, restringieron o, al menos, intentaron reducir la concepción acerca de la fotografía que Facio aspiraba exhibir en el tmgsm; entre ellos, la técnica perfecta, el tema contundente y la expresión individual: "Somos fieles a nuestros principios: no habrá reproducciones ni fotocopias, por más perfectas que fueren. Las que presentamos son todas copias originales, ampliaciones manuales, facilitadas por sus autores, por La Azotea Editorial y pertenecientes a la Colección María Cristina Orive" (Facio, 1992).

Más allá de esta rígida postura y del estricto control sobre la excelencia de las copias es necesario valorar el papel de la Fotogalería en el marco de una época marcada por el intento de reconstruir, constantemente, los vínculos sociales y las libertades personales censuradas por la dictadura.

Entre la ética y la estética

A pesar del aluvión de muestras, de seminarios, de jornadas y de grupos de discusión sobre la fotografía, no todo fue celebración en esta incipiente cultura democrática, en la que persistían los resabios del pasado militar. Entre el 6 y el 30 de junio de 1986 se organizó, en el Centro Cultural Las Malvinas de la Ciudad de Buenos Aires (Florida 753, hoy Galerías Pacífico), la primera muestra del Núcleo de Autores Fotográficos (naf), constituido dos años antes. La exposición, compuesta por más de 100 fotos y auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Nación, recibió elogios de la prensa local, que describía extensamente las características de estos jóvenes fotógrafos, dispuestos a formular una nueva mirada. “Comparados con artistas de su generación [...] parecen vivir otro momento, captar otro tipo de realidad” (Oldenburg, 1986). Otras opiniones rescataron la exhibición como una oportunidad para confirmar la exploración audaz y la riqueza de propuestas de la fotografía de los ochenta. “El coraje de esta búsqueda y la alta calidad de los medios que se utilizan es lo que unifica al grupo como tal, y convierte a la exposición en una experiencia movilizadora para la indiferencia” (Guareschi, 1986).

Sin embargo, a pocos días de la inauguración se produjo un hecho que sentó un primer antecedente en estos primeros años: la denuncia de la exposición en el Juzgado Nacional por la supues-

ta *obscenidad* que presentaban los desnudos de Enrique Abbate, Gianni Mestichelli y Ataúlfo Pérez Aznar. Por orden del juez Eduardo Sabatini, en la tarde del 19 de junio la Policía Federal secuestró 21 fotografías que fueron reemplazadas por carteles en los que se indicaba que habían sido retiradas por orden judicial.³ En la querella, se culpaba también al Secretario de Cultura, Marcos Aguinis, y a la Directora Nacional de Artes Visuales, Teresa de Anchorena, por “fomentar la difusión y la exhibición de una serie de obscenidades en un ámbito solventado por el impuesto ciudadano y abierto al público en general sin restricción alguna”, como declaraba el denunciante Alfredo Antonio Pertini (Gacitua & Jabif, 1986).

Resulta de interés remarcar las atribuciones del Juez que, en plena democracia, decretó, sin ningún recaudo, una orden sumamente violenta: la intervención y la expropiación de las imágenes. De hecho, Luis Príamo, en una extensa crítica, analizaba los alcances del artículo 128 del Código Penal⁴ para señalar las ambigüedades de su aplicación, que quedaba a cargo de la libre interpretación de los jueces.

La sociedad está condenada a confiar en el sentido común, en el buen gusto, en la sensibilidad y en el juicio crítico que cada uno de ellos haya podido o haya querido desarrollar en el curso de su formación humanista [...]. Entretanto las fotos –y con ellas los fotógrafos y los responsables de la Secretaría de Cultura querellados– deberán demostrar su inocencia [...]. Y todo esto por la opinión de dos personas: un particular y un funcionario judicial al que nadie requirió prueba de aptitud para juzgar la moralidad de las representaciones culturales. Creo que nadie puede, responsablemente, llamar Justicia a este juego de azar autoritario (Príamo, 1986).

³ En algunas fuentes se mencionó que habían sido los miembros del NAF los que colocaron los carteles para visibilizar la ausencia de las fotografías secuestradas, puesto que la muestra continuó con las imágenes restantes.

⁴ Este artículo dictaminaba, entre otras cuestiones, la categoría de lo obsceno y sus penas correspondientes.

Los fotógrafos del naf realizaron una conferencia de prensa para difundir la situación. A causa de ello, muchos medios se hicieron eco de la noticia y durante esa semana el episodio se convirtió en un hecho destacado por el periodismo local. La amplia repercusión condujo, incluso, a un controversial debate y a fines de noviembre se organizaron unas jornadas de discusión denominadas “Democracia y obscenidad”, de las que participaron trabajadores de la cultura y funcionarios de la justicia, como el Dr. Zaffaroni (Sanguinetti, 1987). Un año después, en mayo de 1987, los fotógrafos fueron sobreseídos de la causa por falta de pruebas y se dictaminó que los desnudos no habían sido obscenos.

La imprevista censura, además de marcar un primer antecedente y confirmar que aún permanecían las sombras de la dictadura, posibilitó la apertura de un debate más profundo referido a la historicidad de las categorías y a los límites entre lo estético y lo moral, lo obsceno y lo pornográfico. En un lúcido artículo, Beatriz Sarlo problematizaba la situación desde otra perspectiva y explicaba:

Están en juego no sólo cuestiones éticas y estéticas, sino también la forma en que una sociedad, en vez de prohibir, propone alternativas que nos liberen de la pinza entre un mundo infantilizado por vigilancias ideológicas y una industria cultural cuyas propuestas pueden ser más obscenas que sus transgresiones morales (1986).

Hacia el final de la década, la fotografía afirmaba su multiplicidad de usos, en especial, su indiscutible función política.

Cinco años después, los desnudos fotográficos exhibidos en espacios públicos continuaron siendo el eje de las problemáticas. Como cierre de la programación anual del FotoEspacio, Gil

convocó a Pérez Aznar para presentar los trabajos realizados durante los últimos años. La muestra “Reflexiones de una década” se inauguró el 22 de noviembre de 1991, un hecho significativo según cercioraba Gil en el catálogo: “Nos complace sobremedida, y hasta podríamos decir que es emblemático, cerrar un ciclo de FotoEspacio con esta muestra de Ataúlfo Pérez Aznar a quien nos une una historia de proyectos, de discusiones y de logros en pos de jerarquizar la fotografía de autor (1991b).

En ese entonces, el flamante director del Centro Cultural Recoleta, Miguel Briante,⁵ no había establecido una buena relación con el curador del FotoEspacio y los entredichos comenzaron desde el principio. Según señaló Gil, “su primera conversación conmigo al asumir su función fue para pedir que deje la sala que ocupaba la galería en la planta baja, cosa que me negué a aceptar. El tema fue recurrente en cada uno de nuestros encuentros” (Mangliardi, 1992).

Pocos días después de la apertura de la muestra, Gil afirmó que dos de las obras expuestas habían sido descolgadas por orden de Briante. El Director, sin embargo, sostuvo:

A la entrada del pasillo del Centro habían colocado un cartelito que decía: “Comunicamos al público que el contenido de algunas imágenes puede herir su sensibilidad”. Volví a mirar las fotos que son fuertes, que incluyen serenos desnudos femeninos y dos desnudos masculinos y, acostumbrado a la libertad que siempre tuvo el Centro, el cartelito no me pareció pertinente. Más bien me pareció la causa, el disparador de la ira de algunas de las maestras que concurren con sus alumnos [...]. A mí me andaba sobrando el cartel. Hablé con Ataúlfo Pérez Aznar por teléfono y supe que, alguna vez, las fotos exhibidas en una galería habían provocado un escándalo, o un juicio [...]. Pérez Aznar me

⁵ Miguel Briante comenzó su gestión como director del Centro Cultural Recoleta en marzo de 1991.

dijo que mientras no se le quitara una sola foto, él no se sentiría censurado y me sugirió cambiar de lugar las fotos que podrían provocar más escozor, las de los desnudos masculinos (Briante, 1991).

Pérez Aznar refuerza la versión del Director del Centro y confirma que éste le había pedido sacar algunas fotos y que el traslado de las obras se debía a una negociación entre ellos y no a una decisión autoritaria de Briante. “Le expresé que bajo ningún punto de vista estaba de acuerdo en llevar toda la muestra al FotoEspacio, ni con descolgar ninguna foto. Como las fotos cuestionadas eran los dos desnudos masculinos, le planteé la alternativa, que ya había charlado con Eduardo, de ubicarlas en un pasillo lateral” (Pérez Aznar, 1992).

En las versiones de los tres protagonistas resulta difícil comprobar cómo se desarrolló el retiro de las obras antes del correspondiente aviso al curador y al fotógrafo. Lo que sí resulta contundente es la desatención a los criterios propuestos por Gil, quien desde un primer momento se opuso a cualquier cambio en el montaje: “Lo llamé inmediatamente puntualizándole que de ningún modo aceptaba ese acto de censura y de autoritarismo de su parte, exigiéndole que ponga las obras en su lugar. Briante sugirió cambiar las fotos fuertes a un lugar menos visible, lo que consideré aún peor” (Mangliardi, 1992).

Ante esta situación –y sumado a la relación conflictiva que mantenían el curador y el director–, Gil decidió renunciar. Ese mismo día, Pérez Aznar y Briante ubicaron las obras en otro recinto cercano a la sala y con el mismo cartel que había ocasionado la polémica.

Gil consideró que se trató de acto de censura y distribuyó su carta de renuncia en varios medios. Pérez Aznar, por su parte, desestimó el episodio y lo atribuyó a una cuestión interna: “Mi muestra se convirtió en un campo de batalla de cosas de arrastre, de enfrentamientos ya existentes, como lo denota la carta de renuncia de Eduardo, si no, no me parece que correr dos fotos sea argumento suficiente como para sacar

de modo intempestivo una muestra” (Mangliardi, 1992).

Finalmente, es necesario atender a dos cuestiones: los presupuestos que guiaron la decisión del Director, sobre todo, por la semejanza con el caso de 1986, y la controversia que adquirieron las temáticas en torno al cuerpo y a la sexualidad, aún en los años noventa. Estos síntomas son, quizás, el inicio de una nueva etapa signada por la progresiva disolución de los vínculos constituidos a lo largo de la década y por la discontinuidad de las actividades y de las exposiciones de la fotografía de autor. Tal vez, una de las razones sea el alcance de la tan ansiada legitimidad por parte de los fotógrafos y el surgimiento de un nuevo espacio que pretendía renovar la escena artística. En este sentido, cabe preguntarse: ¿será la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas la que presente una propuesta superadora con artistas aún más jóvenes? Sin duda, esta es una cuestión que resultará interesante indagar y examinar en trabajos futuros.

Bibliografía

Briante, M. (1991). “De la censura en el Recoleta”. Página12. Buenos Aires.

Facio, S. (1990). *La FotoGalería del Teatro San Martín*. Buenos Aires: La Azotea.

_____ (1992). “Ocho años. Noventa exposiciones”. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: TMGSM.

Gacitua, M. y Jabif, N. (1986). “Vivir el erotismo, no fotografiarlo. Dos caras de la justicia”. *El periodista de Buenos Aires*, (94). Buenos Aires: De la Urraca.

Giesso, O. (1984). “Autorretratos de fotógrafos”. En AA.VV. “Los fotógrafos / Autorretratos I”. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.

Gil, E. (1991a). “La nueva mirada 1991”. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.

_____ (1991b). “Reflexiones de una década”. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.

González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luis Castillo.

Guareschi, R. (1986). "El coraje de la búsqueda. Doce autores fotográficos". Clarín. Buenos Aires.

La Gaceta (1981). "Una exposición donde la foto es protagonista". La Plata.

Mangliardi, S. (1992). "Que sucedió en FotoEspacio". *Fotomundo*, (285). Buenos Aires.

Oldenburg, B. (1986). "Fotos para una nueva realidad". *La Razón*. Buenos Aires.

Pérez Aznar, A. (2011). "Acervo. 30 años de fotografía". Catálogo de la exposición. La Plata: Centro de Fotografía Contemporánea.

Pérez Aznar, A. y Zout, H. (1980). "Exposición de autores nacionales e internacionales". Catálogo de la exposición. La Plata: Fotogalería Omega.

Príamo, L. (1986). "La censura tan temida. El artículo 128 del Código Penal, una rémora autoritaria". Buenos Aires: *Reportero Gráfico*.

Sanguinetti, R. (1987). "128-Rémora o mordaza". *Fotomundo*, (230). Buenos Aires.

Sarlo, B. (1986). "Libertad estética y libertad moral". *La Razón*. Buenos Aires.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables*. Buenos Aires: Edhasa.

Valansi, G. (1989). "Muestra fotográfica colectiva". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.